
Étude comparée de la représentation de l'espace épique dans les « métamorphoses » d'Ovide et de l'espace romanesque dans les « métamorphoses » d'Apulée

Évrard Delbey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10732>

DOI : [10.4000/narratologie.10732](https://doi.org/10.4000/narratologie.10732)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 109-115

ISBN : 291089746X

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Évrard Delbey, « Étude comparée de la représentation de l'espace épique dans les « métamorphoses » d'Ovide et de l'espace romanesque dans les « métamorphoses » d'Apulée », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10732> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10732>

Ce document a été généré automatiquement le 25 février 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Étude comparée de la représentation de l'espace épique dans les « métamorphoses » d'Ovide et de l'espace romanesque dans les « métamorphoses » d'Apulée

Évrard Delbey

- 1 Il peut sembler vain de comparer une poésie et un roman à propos d'un thème commun : l'espace. Certes, Ovide et Apulée développent des narrations littéraires, mais le statut esthétique de ces mises en discours n'est pas identique. Les « Métamorphoses » d'Ovide, en effet, entreprennent de raconter toutes les métamorphoses qui se sont produites dans l'histoire du monde. Les « Métamorphoses » d'Apulée sont le récit, à la première personne, des aventures du jeune Lucius qui se trouve changé en âne. Ovide fait de l'espace où se produit la métamorphose, le lieu exemplaire de la mobilité universelle ; Apulée raconte comment le passage de l'humain à l'animal puis le retour à l'humaine condition ouvrent un espace autre, ni magique ni humain, mais divin et inspiré : Lucius finit par se consacrer au service de la déesse Isis qui l'a sauvé. Les deux œuvres sont des compositions où l'intrigue prévaut ; Ovide organise en une histoire chaque séquence de métamorphose, le roman d'Apulée se lit comme un récit dont le dénouement répond à la « curiositas » du public. Mais l'épopée ovidienne de l'universelle mobilité des choses et des êtres représente d'abord l'espace d'une succession de châtements, alors que le texte d'Apulée par le dynamisme d'un récit progressif invente un espace intérieur : le regard de Lucius sur le monde n'est plus le même après l'apparition d'Isis.
- 2 De fait, dans l'ensemble de son œuvre, Apulée ne cherche pas à représenter l'univers en incessant changement ou sinon c'est pour dire la corruption des formes. Ainsi, au L.3, 295 de son ouvrage « Du Monde », il explique les changements d'aspect de l'air — les nuées, les vents, les orages, les averses de neige et de glace, les tourbillons, les typhons,

la foudre, les éclairs — par la nature corruptible de l'espace qui tantôt se condense tantôt se disloque tantôt s'agite en tout sens tantôt s'embrase : « *Huius saepe mutabilis conuertitur species, cum sit natura uitabili (...)* ». Alors la métamorphose marque la confusion des déterminations qui produit le sentiment de désordre. Ovide avait, lui, conçu son poème comme l'illustration d'un ordre supérieur : celui voulu d'abord par les dieux.

- 3 Il peut sembler excessif de qualifier d'« épique » cet espace ovidien. En effet, chez Homère, le moment de la métamorphose n'est pas essentiel : les compagnons d'Ulysse que Circé a changés en animaux retrouvent leur forme première ; les corps héroïques — celui d'Ulysse, celui d'Hector — restent beaux en dépit des épreuves ou des sévices subis. Toutefois le poète latin reprend l'une des structures de l'épopée : le motif du pouvoir exercé par les dieux sur les mortels. Nous sommes encore dans l'espace des "fata". Significativement, la métamorphose suprême sera l'apothéose d'Enée (14, 604-607) ; rien n'est plus grand que de connaître la toute-puissance divine.
- 4 Lorsque nous relisons le début du poème, nous comprenons combien ce pouvoir s'impose dès la création du monde. C'est un dieu qui a tiré l'univers du chaos (1, 5-9, 15-20). La métamorphose n'a de sens que si l'espace fut organisé en un ensemble cohérent. L'épopée commence véritablement par la colère de Zeus contre les Géants qui tentent de s'élever jusqu'aux cieux et contre la race humaine coupable de mépriser à son tour les dieux. Le déluge anéantit le genre humain, mais deux survivants — Deucalion et Pyrrha — eurent le droit de produire des hommes nouveaux à partir de pierres. Les métamorphoses qui se succéderont désormais, composeront une « *discors concordia* » (1, 433), la manifestation de la violence dans l'harmonie afin non pas de la détruire, mais de la renforcer par l'affirmation renouvelée du pouvoir divin. Châtiment qui tient le milieu entre la mort et l'exil (10, 233-234), la métamorphose possède un effet bénéfique par la « *catharsis* » que la punition détermine ; nous faisant comprendre la nécessité de l'obéissance aux dieux, par l'horreur et la compassion, elle est une catastrophe structurée, structurelle et structurante.
- 5 Il serait trop long d'analyser le détail de ces métamorphoses narrées par Ovide ; nous avons préféré choisir celles qui sont proches du roman d'Apulée : nous rencontrerons ainsi Isis, des narratrices transformées en animaux et l'âne.
- 6 Io fut violée par Jupiter, qui la changea en génisse afin d'éviter la jalousie de Junon (1, 610-611). La métamorphose signale, tout en voulant le cacher, le désordre introduit par la passion. Junon méfiante place la génisse sous la garde d'Argus aux cent yeux ; c'est ce regard multiple qui fixe Io dans son extériorité (v. 625-629) et sa passivité d'être humain subissant les désirs contraires des dieux : amour de Jupiter, jalousie de Junon. Le moment où Ovide exprime les sentiments de la jeune fille, est court ; un petit espace d'intériorité se crée alors : « Elle aurait bien voulu tendre à Argus des bras suppliants, mais elle n'avait pas de bras à tendre à Argus ; elle tenta de se plaindre ; mais il ne sortit de sa bouche que des mugissements ; leur son lui fit horreur et sa propre voix l'épouvanta. Elle se dirigea vers les rives de l'Inachus ; quand elle aperçut dans l'eau ses cornes nouvelles, prise de terreur, éperdue, elle recula, se fuyant elle-même » (v. 635-641). Argus revient en scène et le motif du regard extérieur redevient principal (v. 664-667). Finalement le gardien toujours en éveil sera tué sur l'ordre de Jupiter, mais l'espace épique de la métamorphose s'élargira : Junon frappant de démence Io, la fera errer sous l'aspect d'une génisse dans tout l'univers jusqu'au rivage du Nil (v. 728-733). Nous avons en mémoire les errances aux limites du monde connu, les souffrances

d'Ulysse et d'Enée poursuivis par la colère d'une divinité. Après cette épreuve, la métamorphose peut se terminer ; Io est allée physiquement jusqu'au bout de la soumission au pouvoir de Junon : « La déesse apaisée < Jupiter l'aime à nouveau >, Io reprend aussitôt sa première forme ; elle redevient ce qu'elle était auparavant (...) » (v. 738-739).

- 7 Cet exemple nous informe, donc, sur la valeur de l'espace épique : espace que les dieux organisent selon leurs volontés — espace de l'amour et de la haine —, où prennent forme les extrêmes — souffrance, folie, lieux lointains —. Mais, quand tout rentre dans l'ordre, l'être humain retrouve son caractère tel qu'en lui-même (v. 743). La métamorphose est toute extérieure et Io devient Isis non pas grâce à l'essor d'une spiritualité nouvelle, mais parce que Jupiter la rendit enceinte d'Epaphus auquel les Egyptiens consacrèrent des temples (v. 747-751). Seule importe la réconciliation des dieux avec eux-mêmes.
- 8 Prenons maintenant l'histoire des filles de Minyas : narratrices de récits de métamorphoses, elles sont métamorphosées en chauves-souris, victimes de Dionysos, et deviennent à leur tour objets du récit d'Ovide. Il est intéressant de remarquer les écarts produits par les narrations de ces jeunes femmes qui ouvrent, en vain, des espaces autres que l'espace épique ; le châtiment qui les frappe, restaure le mode dominant de la narration dont l'espace est celui de la punition.
- 9 Le commun enjeu de ces narrations est, en effet, le plaisir du récit à faire et à entendre. Refusant de prendre part aux fêtes qui sont organisées en l'honneur de Dionysos, les filles de Minyas préfèrent se raconter à tour de rôle des histoires qui charment (4, 36-39). Ainsi, l'histoire des amours malheureuses de Pyrame et de Thisbé explique comment un arbre qui portait des fruits blancs en porte aujourd'hui de noirs, depuis qu'il a été arrosé de sang ; il s'agit de la métamorphose du mûrier qui illustre la passion fidèle qu'éprouvèrent l'un pour l'autre Pyrame et Thisbé. Les dieux acceptent d'immortaliser par ce changement de couleur un amour jusqu'alors caché et interdit par les deux familles. Nous qualifierons d'« élégiaque » cet espace où la subjectivité sentimentale produit son propre symbole. Il en est de même pour l'histoire des amours étranges de Salmacis et du fils d'Hermès ; les dieux acceptent de confondre cette passion en un seul corps, celui d'Hermaphrodite, féminin-masculin ; la source de Salmacis aux eaux débilitantes conservera ce souvenir. La métamorphose n'appartient plus au registre de la sanction, elle fait voir la force des passions humaines.
- 10 Or ces narrations n'ont pas de suite : Dionysos intervient pour brutalement défigurer les trois sœurs : « (...) une membrane s'étend sur leurs corps diminués et des ailes minces enveloppent leurs bras ; comment ont-elles perdu leur ancienne forme ? Les ténèbres ne permettent pas de le savoir » (v. 407-410). La fonction épique de la narration est retrouvée : la relation n'est plus entre le personnage et l'espace d'une métamorphose — métaphore (les fruits noirs du mûrier disent le sentiment amoureux qui unit deux jeunes Babyloniens, une source près d'Halicarnasse rappelle une passion peu commune), mais entre des êtres humains et une divinité courroucée. L'espace intérieur d'une psychologie disparaît.
- 11 Si nous prenons maintenant une histoire d'âne, nous passons à la légende du roi Midas. Celui-ci, ayant pris parti pour Pan qui prétendait que sa flûte de roseaux l'emportait sur la lyre d'Apollon, fut puni par le dieu ; ses oreilles se changèrent en oreilles d'âne. La métamorphose est partielle, mais par le murmure des roseaux qui révèlent à tous et partout la honte du roi, elle est amplifiée (11, 146-193). Ovide n'a pas besoin de

développer la perception que Midas lui-même a de sa difformité ; de même que Io devenait la génisse surveillée par Argus, le roi se réduit à ce qu'un murmure sans fin dit de ses oreilles. L'espace est construit par cette rumeur condamnant au silence le coupable.

- 12 Nous pouvons dès lors apprécier le changement de perspective que représente le roman d'Apulée. Par le biais d'un texte autobiographique, un regard intérieur — celui de Lucius se racontant en âne — apparaît, sous l'autorité d'Apulée qui prend la charge de ce texte sans coïncider toutefois avec le personnage de Lucius. Ce décalage — un regard sur soi-même mis en perspective par un autre regard — produit un modèle autre de métamorphose, un espace littéraire autre, romanesque celui-là. Lucius, responsable de sa propre métamorphose, la réfléchit : il ne s'agit plus seulement de redevenir être humain, il convient surtout de lire la métamorphose comme une épreuve initiatique.
- 13 Assurément le Prologue, où l'auteur s'adresse au public, est d'ambition modeste : l'histoire de Lucius est un divertissement aimable — « Pour moi, dans cette causerie milésienne, je veux te présenter une suite d'histoires variées et caresser ton oreille bienveillante d'un aimable murmure, si toutefois tu ne dédaignes pas de jeter les yeux sur un papyrus égyptien revêtu d'écriture par la finesse d'un roseau du Nil : tu verras avec émerveillement des êtres humains quitter leur figure et leur condition pour prendre une autre forme, puis réciproquement, et par un ordre inverse, se rechanger en eux-mêmes » (1, 1) —. Cependant, nous savons également que cette histoire est un récit de vie unique. En 2, 12, un mage chaldéen révèle à Lucius qu'il aurait une brillante renommée en devenant le héros d'une longue histoire, d'une fable incroyable : « (...) *historiam magnam et incredulam fabulam et libros me futurum* ». La juxtaposition des deux mots « *historia* » et « *fabula* » fait hésiter sur l'interprétation simplement ludique du roman : une part de vérité, digne d'être racontée, s'est glissée dans le conte, celle que contient précisément l'intervention d'Isis. De fait, pour qu'il y ait « *historia* », une intervention divine à raconter est nécessaire ; par exemple en 6, 29, la jeune fille prisonnière des brigands dit à l'âne Lucius, s'il l'aide à s'évader : « (...) je perpétuerai par un témoignage visible le souvenir de mon aventure présente et de l'intervention de la providence divine en consacrant dans l'atrium de ma maison un tableau peint, qui représentera ma fuite en cet instant. On viendra voir, on entendra raconter, et le style des doctes fixera pour jamais l'histoire naïve de la jeune princesse s'évadant de captivité, portée par un âne », « (...) *Visetur et in fabulis audietur doctorumque stili rudis perpetuabitur historia* (...) ». Aussi nous arrêterons-nous sur la prière de Lucius à Isis, en 11, 2 sq. Son but est bien de mettre fin à la métamorphose : « Dépouille-moi de cette figure maudite de quadrupède ; rends-moi à la vue des miens, rends Lucius à Lucius », « (...) *redde me meo Lucio* ». Lorsque la déesse paraît, elle incarne une puissance universelle et salutaire. Ayant dévoré une couronne de roses, sur l'injonction d'Isis, Lucius retrouve donc son aspect humain. Mais le récit ne s'achève pas là ; c'est le début même de la conversion (11, 5-6 > 11, 15). D'où le texte mystérieux qui finit par surgir dans l'espace littéraire et le marque du sceau de l'énigme ; Lucius s'adresse au lecteur profane : « Écoute donc et crois : tout ce que je vais dire est vrai. J'ai approché des limites de la mort ; j'ai foulé le seuil de Proserpine, et j'en suis revenu porté à travers tous les éléments ; en pleine nuit, j'ai vu le soleil briller d'une lumière étincelante ; j'ai approché les dieux d'en bas et les dieux d'en haut, je les ai vus face à face et les ai adorés de près. Voilà mon récit, et ce que tu as entendu, tu es condamné pourtant à l'ignorer ». Cet espace est celui d'une renaissance, dont l'écriture

romanesque préserve le secret : là l'intériorité se déclare intimité de l'initié avec son initiation ; la métamorphose est accomplie par ce silence.

- 14 Il ne s'est pas agi pour nous de décrire des lieux dans les œuvres d'Ovide et d'Apulée. Si nous avons choisi la métamorphose — le changement de forme et pas nécessairement d'endroit — pour parler de l'espace, c'est qu'elle permet de montrer que l'espace est construit par des représentations. A propos d'un thème identique, nous avons décrit des caractérisations différentes de l'espace ; celle, épique, où les dieux agissent sur les humains et celle, romanesque, où un personnage s'approprie peu à peu l'étendue de son « *desiderium religiosum* » (Apulée, 11, 23). Dans ces conditions, c'est de l'espace comme lieu éthique — de la punition ou du salut — pour des esthétiques dissemblables — l'épopée, le roman — que nous avons traité, à des époques précises de la littérature latine. Assurément notre tradition a parfois gommé la distinction entre les métamorphoses d'Ovide et la métamorphose de l'Ane d'or afin de les réunir dans une même esthétique du merveilleux et de l'ésotérisme. Nous avons pensé légitime de rappeler que toutes les métamorphoses ne sont pas racontées de la même manière et que la notion d'espace est, pour emprunter un terme aux linguistes, à « remotiver » selon le point de vue — ici littéraire — qui la définit.
-

AUTEUR

ÉVRARD DELBEY

Université de Nice-Sophia Antipolis